



La realtà della finzione negli 'oggetti innocenti' di Orhan Pamuk

Corinne Pontillo

Abstract

In 2012 Orhan Pamuk inaugurated in Istanbul the Museum of Innocence, treated in detail, from the preparation to the disposition of objects, by the author. The exhibit arises from the novel *The Museum of Innocence* (2008), in which the protagonist Kemal, evident authorial projection, provides for the impossibility of a relationship with the young Füsun through the collection of the objects belonged to her. They are the same ones that will be exposed in the Museum created by Pamuk and that will be reproduced in the relative catalogue *The Innocence of Objects*. The reality, therefore, derives from literary fiction and offers a further declination of the 'invention of truth' theoretically analyzed by Federico Bertoni in his book *Realismo e letteratura*. Starting from a comparison between the metatextual dimension of the Museum of Innocence and the reality and fiction exchange in *The Innocence of Objects*, the contribution will focus on the relations of this part of Pamuk's production with the referent and on memorial and identity implications expressed by the universe imagined and shaped by the Turkish writer.

Keywords

literature; realism; fiction; Orhan Pamuk; museum
letteratura; realismo; finzione; Orhan Pamuk; museo

Between, vol. IX, n. 18 (Novembre/November 2019)

ISSN 2039-6597

DOI: 10.13125/2039-6597/3808



Corinne Pontillo, *La realtà della finzione negli 'oggetti innocenti' di Orhan Pamuk*

La realtà della finzione negli 'oggetti innocenti' di Orhan Pamuk

Corinne Pontillo

La seconda esistenza che può vivere gente come me non è altro che il libro che si ha tra le mani. Questo dipende dalla tua attenzione, caro lettore. Io ti offro onestà, e tu dimostrami affetto.

O. Pamuk, *Istanbul*

Un romanzo da visitare

Nel 2008, due anni dopo l'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura, Orhan Pamuk pubblica il romanzo *Il museo dell'innocenza*, teatro della contrastata e drammatica storia d'amore tra gli stambulioti Kemal, imprenditore dell'alta borghesia, e Füsun, giovane e avvenente commessa nonché lontana parente del protagonista. Il fidanzamento di lui e, successivamente, il matrimonio della ragazza impediscono il pieno godimento di questa relazione e lasciano maturare in Kemal un'ossessione feticistica rivolta agli oggetti appartenuti alla donna amata o riconducibili al ricordo di lei. Il riavvicinamento finale, carico delle tensioni accumulate nel corso degli anni, sfocia in un incidente automobilistico, presumibilmente volontario, che causa la morte di Füsun.

La linearità del *plot* non tragga in inganno, giacché le vicende dei due personaggi, oltre che architettate all'interno di un edificio romanzesco, trovano altri due sbocchi espressivi: un museo reale, allestito sotto la curatela dello stesso Pamuk nel quartiere Çukurcuma di Istanbul, nell'edificio che l'autore ha immaginato come il palazzo in cui ha abitato Füsun; il relativo catalogo, edito nel 2012, nello stesso anno dell'inaugurazione del Museo dell'innocenza, con il titolo *L'innocenza degli oggetti*. Già dai primi accenni all'operazione si comprende come la complessa interazione tra universo finzionale e mondo reale messa in atto dallo scrittore richieda una lettura ordinata dei tre tasselli

in cui si articola il dialogo tra immaginazione letteraria e referente in questo segmento del suo *corpus*, e come necessiti di un'osservazione circostanziata dei temi e degli espedienti che gli consentono di infrangere il discrimine tra finzione e realtà.

Se si parte dal testo del *Museo dell'innocenza*, dalle annotazioni referenziali contenute nell'*incipit* dell'opera si ha l'impressione di trovarsi entro i rassicuranti confini di un romanzo saldamente ancorato alla realtà:

Era l'istante più felice della mia vita, e non me ne rendevo conto. Se l'avessi capito, se allora l'avessi capito, avrei forse potuto preservare quell'attimo e le cose sarebbero andate diversamente? Sì, se avessi intuito che quello era l'istante più felice della mia vita non mi sarei lasciato sfuggire una felicità così grande per nulla al mondo. [...] Era il 26 maggio 1975, un lunedì, all'incirca le tre meno un quarto: in quell'istante ebbi la sensazione che ci fossimo liberati da tutti gli opprimenti sensi di colpa, dal peccato, dal castigo e dal pentimento, e che il mondo si fosse sottratto alle leggi della gravità e del tempo. Baciai la spalla di Füsün [...]. Per un lungo istante l'orecchino rimase quasi sospeso nell'aria e poi cadde. Quel giorno non notai quale forma avesse. Eravamo così felici che fingemmo di non accorgercene e continuammo a baciarci.

Fuori il cielo era terso, il cielo tipico delle giornate di primavera a Istanbul. (Pamuk 2011: 3)

Attraverso il breve brano iniziale il lettore viene introdotto dal narratore autodiegetico nel cuore di uno degli episodi fondamentali ai fini dello svolgimento della trama. Insieme al presagio di un futuro venir meno della traboccante felicità di quel momento, il fruitore riceve dall'io narrante le prime indicazioni relative alle coordinate spazio-temporali, realistiche e immediatamente riconoscibili, e una descrizione iniziale della città di Istanbul. La prolessi, inoltre, anticipando un incontro che si svolge un mese dopo l'avvio della fabula, introduce un motivo che funge da motore del *plot*; l'orecchino, soggetto nel corso del romanzo a una serie di sparizioni e di ritrovamenti, catalizza l'intreccio anche in uno dei capitoli finali del testo, *Viaggio in un altro mondo*, quando, pochi istanti prima del fatale schianto, Füsün rimprovera Kemal per non averlo notato la notte precedente, l'ultima trascorsa insieme¹.

¹ Quasi ottanta pagine dopo la storia si riallinea al *flashforward* iniziale e il lettore, oltre a scoprire che l'episodio collocato sulla soglia del romanzo è quello in cui Füsün dichiara a Kemal di essersi innamorata di lui, viene a conoscenza di un contesto che consente di proiettare sull'*incipit* una funzione ancora più esplicita di antici-

L'orecchino è soltanto uno degli innumerevoli oggetti che costellano *Il museo dell'innocenza*. Nel momento in cui la ragazza si allontana in seguito al fidanzamento di Kemal con la borghese Sibel, il protagonista sopperisce all'assenza di Füsün toccando, annusando, o addirittura cercando di sentire il sapore degli oggetti che lei ha usato o a sua volta tenuto in mano nel corso dei loro incontri. Essi si fanno carico di un investimento di valori ricco di sfaccettature. Si configurano come gli strumenti volti al recupero memoriale, alla rievocazione di un tempo dell'infanzia di cui Füsün è pure partecipe, dato il rapporto di parentela; hanno un potere consolatorio e alleviano la sofferenza provocata dalla perdita²; ma soprattutto, come è stato evidenziato da Massimo Fusillo, esprimono una pulsione feticistica strettamente connessa alla «creatività artistica» e alla «costruzione di mondi alternativi» (Fusillo 2012: 24)³.

Seguendo l'accurata analisi affrontata dallo studioso, si nota come la maggior parte degli aspetti identificativi della rappresentazione letteraria del feticismo mostrino rilevanti convergenze con la funzione rivestita dagli oggetti all'interno del romanzo di Pamuk. Fusillo si sofferma sul valore simbolico degli oggetti che, da una prospettiva psicanalitica, fungono da 'sostituti' di una determinata condizione. Essi risultano protesi verso una dimensione visuale e intermediale, che si traduce sia nell'atto di guardare l'oggetto, sia nella descrizione fornita al lettore (e che nel caso di Pamuk andrà incontro ad un concreto sbocco visivo). Il feticismo, inoltre, si basa sul dettaglio, «lo valorizza, lo infinitizza, fa entrare nel suo microcosmo un intero macrocosmo di passioni e narrazioni; tutti procedimenti che hanno molto in comune con la scrittura letteraria» (*ibid*: 9). In effetti, non sono pochi i brani del *Museo dell'innocenza* in cui la

pazione, poiché l'appuntamento che precede l'unione tra Kemal e Füsün coglie i due amanti testimoni di un incidente che pone davanti ai loro occhi «il corpo insanguinato di una donna» sul sedile anteriore di un'auto. Il narratore aggiunge: «Presi Füsün per il braccio e le dissi: – Andiamo –. Ma non mi diede retta. Continuava a osservare in silenzio la donna incastrata dentro alla macchina» (Pamuk 2011: 76-77).

² Nel capitolo *Il conforto degli oggetti*, in un momento in cui la speranza di rivedere Füsün viene disattesa dal suo mancato arrivo rendendo quasi insopportabile il tormento che ne deriva, l'io narrante confessa: «Per salvarmi da quest'onda che mi travolgeva, istintivamente prendevo in mano un oggetto, carico dei nostri ricordi e dell'atmosfera di quei giorni felici, oppure lo mettevo in bocca per gustarne il sapore, e scoprivo che mi faceva bene» (Pamuk 2011: 172).

³ Nella disamina del tema del feticismo tra letteratura e arti visive proposta da Massimo Fusillo nel 2012, il romanzo di Pamuk viene analizzato alle pagine 61-68.

narrazione procede al chiuso delle pareti dell'appartamento a Palazzo della Pietà, teatro dei dialoghi e della relazione tra Kemal e Füsün, dipanandosi attraverso il rifiuto del protagonista di alzarsi dal letto («in questo modo – afferma l'io narrante – tutto l'ambiente mi portava a fantasticare e mi procurava nuovi ricordi», Pamuk 2011: 173), oppure attraverso il gesto di tenere in mano gli oggetti, di ricercare un intimo contatto e di lasciare spazio ancora una volta ai ricordi prima di tornare «stremato dalla tristezza e dalla sofferenza [...] alla sua vita di sempre» (*ibid*: 175)⁴. Del resto, la «forza mitopoietica» (Fusillo 2012: 63) degli oggetti viene avvalorata dallo stesso Pamuk in uno scritto dalla funzione quasi programmatica, *Come fate a dormire se gli oggetti vi parlano?*, dove l'anima degli oggetti, sulla quale lo scrittore insiste a più riprese anche tra le pagine del *Museo dell'innocenza*, si rivela in un susseguirsi di interrogativi retorici e si associa al possibile svolgimento di una narrazione. «Perché quel portacenere viene a dire proprio a me che è depresso e infelice? Perché la maniglia della porta è triste?», si chiede l'autore, «come fa la gente a dormire mentre il mondo è un gran fermento di stranezze e simboli? Cerco di tranquillizzarmi pensando che tante persone potrebbero non rimanere indifferenti. Fra poco, nel sonno, anch'io diventerò parte di una storia» (Pamuk 2008: 34).

Ritornando al romanzo del 2008, il contatto sensoriale con gli oggetti direttamente legati al ricordo dei momenti vissuti con Füsün viene progressivamente sostituito, di capitolo in capitolo, da un accumulo sempre più sistematico degli oggetti che appartengono alla ragazza o anche soltanto riconducibili a lei. È ciò che accade quando Kemal, con il pretesto di finanziare le ambizioni cinematografiche di Füsün, si presenta ripetutamente presso la casa dei genitori della ragazza trafugando e ricomponendo in forma di collezione oggetti di ogni tipo. Sedendo per otto anni alla tavola della donna amata senza poter rivelare i propri sentimenti, il protagonista sottrae soprammobili, fermagli, sigarette, cucchiaini sempre nel tentativo di alleviare il dolore per la mancata relazione. La collezione viene incrementata fino alla morte di Füsün e approda alla decisione di Kemal di esporre gli oggetti in museo.

⁴ I brani in cui il lettore coglie Kemal in preda alla sua ossessione feticistica non sono talvolta privi di una esplicita connotazione erotica: «Quando prendevo in mano questi oggetti, queste cose che Füsün aveva toccato e che l'avevano resa la Füsün che avevo conosciuto, li accarezzavo, li contemplavo, me li appoggiavo al collo, alle spalle, al petto nudo e al ventre: i ricordi in essa accumulati confortavano la mia anima» (Pamuk 2011: 206).

Man mano che si procede nella lettura, dunque, ci si rende conto di come il romanzo sia insieme il racconto della storia dei due personaggi principali e il resoconto relativo alla costruzione del museo. Sono numerosi i brani in cui si registrano significative incursioni dell'autore, che irretisce il 'visitatore' attraverso un abile ricorso alla funzione fatica e lo invita «cortesemente a osservare gli oggetti esposti» (Pamuk 2011: 31), o i passi in cui l'io narrante annuncia al lettore: «Füsün aveva preso in mano la zuccheriera che espongo qui» (*ibid*: 173); oppure «a beneficio del visitatore stufo delle mie sofferenze d'amore, espongo qui questo bel ritaglio di giornale» (*ibid*: 200); e ancora, in ricordo dei film guardati insieme al cinema, «espongo qui i biglietti, le fotografie degli ingressi e le locandine» (*ibid*: 287). All'interno del romanzo, inoltre, il frequente ricorso alla deissi spaziale cede talvolta il passo a un'evidente dimensione metanarrativa, che preannuncia una diretta osmosi tra finzione romanzesca e realtà:

Ho acquistato queste cartoline all'incirca vent'anni dopo la storia che vi sto raccontando. In quel periodo avevo stretto amicizia con i collezionisti più importanti di Istanbul e mi ero messo alla ricerca degli oggetti per il Museo dell'innocenza non solo tra le bancarelle dei mercatini delle pulci e nei piccoli musei della città, ma in tutta Europa. (*ibid*: 112-113)

L'artificio retorico si evolve in maniera da rendere sempre più labile il confine tra finzione romanzesca e referente, e approda ad una studiata messa in discussione di tale discriminazione. Negli ultimi capitoli del romanzo, infatti, lo scrittore Orhan Pamuk entra nel dispositivo finzionale e raccoglie la volontà di Kemal, creatura letteraria, di narrare la storia che lo ha unito a Füsün e di costruire un museo che possa contenere l'esposizione di tutti gli oggetti collezionati. Inoltre, in prossimità della chiusura dell'opera Pamuk riceve l'autorizzazione a narrare la vicenda in prima persona dallo stesso Kemal, che ritaglia per sé una 'modesta' terza persona e sancisce l'identificazione del punto di vista del personaggio con quello dell'autore⁵. Al culmine del cortocircuito determinato dallo sdoppiamento tra Pamuk fattosi elemento fittizio e il prota-

⁵ Vale la pena riportare il confronto tra l'autore e il personaggio di sua creazione relativamente all'utilizzo della prima persona: «– Sto scrivendo il libro in prima persona, – rispose Pamuk. – Come sarebbe? – Al lettore sembrerà che sia lei stesso a raccontare la sua storia. Io parlo per bocca sua. E quindi in questi giorni sto cercando di mettermi nei suoi panni, di diventare lei» (Pamuk 2011: 557). Sullo stesso aspetto, cfr. anche *ibid*: 554-559.

gonista del romanzo, non è più possibile distinguere i contorni della focalizzazione adottata, e l'espedito narratologico viene articolato in modo da attribuire all'utilizzo della prima persona una valenza 'retroattiva':

A quel punto giunsi [...] alla conclusione che avevo parlato fin troppo e che era opportuno lasciare che fosse lui a concludere il romanzo. A partire dal prossimo paragrafo fino alla fine del libro sarà il signor Orhan Pamuk a prendere direttamente la parola. Sono certo che presterà a queste ultime pagine la stessa sincera attenzione dimostrata mentre ballava con Füsün. Addio!

Benvenuti, sono Orhan Pamuk. Con il permesso del signor Kemal, vorrei cominciare proprio da lì, dal mio ballo con Füsün⁶. (*ibid*: 558)

Attraverso il tema del doppio lo scrittore si ricava un posto non secondario all'interno di una sterminata tradizione letteraria, che si snoda, come è stato messo in luce da Massimo Fusillo nel fondamentale volume *L'altro e lo stesso* (2012), lungo un esteso arco cronologico che va dai miti dell'antichità classica fino alle alterazioni patologiche della personalità inscritte nell'Ottocento, per poi variare fisionomia nel Novecento in direzione prevalentemente metaletteraria. Il doppio, che nel *Museo dell'innocenza* viene declinato in modo da costituire l'asse portante dell'intero impianto narratologico, attraversa la produzione di Pamuk e, in relazione ai tre prodotti artistici presi in esame, si configura come la prima tappa di uno sconfinamento nel reale destinato ad assumere i segni di un'operazione intellettualmente spregiudicata. Con un passaggio di consegne si conclude, già nel 1998, il romanzo polifonico *Il mio nome è rosso*, dove Şeküre, vero nome della madre di Pamuk ed espressione di uno dei punti di vista di volta in volta adottati nel corso del complesso ingranaggio narrativo, racconta al personaggio del figlio Orhan «questa storia che non si

⁶ Il ballo tra Orhan Pamuk e Füsün si svolge nel capitolo *Il fidanzamento*, durante la festa in onore di Kemal e Sibel all'Hilton. A fugare ogni dubbio sull'identificazione tra la (futura) voce narrante e l'autore interviene la descrizione offerta da Kemal: «Nel ventitreenne Orhan, che fumava senza sosta, seduto con la sua bella madre, il padre, il fratello maggiore, lo zio e i cugini, non riuscì a vedere niente che fosse degno di nota, a parte il fatto che era nervoso e impaziente, e si sforzava di sorridere con sarcasmo» (Pamuk 2011: 128). Si noti la coincidenza anagrafica (nel 1975, anno di ambientazione di quell'episodio, Pamuk aveva realmente ventitré anni) e il lieve scioglimento, appena dieci pagine dopo, in una suggestiva *mise en abyme*: «Chi volesse sentire dalla sua bocca ciò che provò il signor Orhan danzando con Füsün, vada all'ultimo capitolo, dal titolo "La felicità» (*ibid*: 137).

può disegnare pensando che un giorno potrà scriverla»⁷, salvo poi disorientare il lettore con una sfrontata dichiarazione di inattendibilità: «mi raccomando, non credete a Orhan. Perché non ci sono bugie che non inventerebbe per rendere più bella la sua storia e fare in modo di essere creduto» (Pamuk 2014: 439). Fondato su uno sdoppiamento è anche l'attacco, ad esempio, del saggio autobiografico *Istanbul* del 2003, che dischiude la propria soglia confidando al lettore che «fin da bambino, per tanti anni ho creduto che vivesse un altro Orhan, del tutto simile a me, in una strada di Istanbul, in un'altra casa simile alla nostra» (Pamuk 2006: 3). All'interno del saggio illustrato, lo scrittore intesse un affettuoso omaggio alla città natale tra le rifrazioni della propria immagine riflessa nello specchio e la ricerca di un *alter ego* (cfr. *ibid*: 77, 182), e spinge a individuare un legame tra la continua tensione verso «un altro Orhan» con la natura della sua ispirazione e con il procedimento di scrittura, che sgorga dall'attitudine infantile a «reinventare» ciò che, in età prescolare, non era ancora in grado di decifrare attraverso la lettura e che si manifesterà in età adulta con «la possibilità di sognare mondi paralleli» (*ibid*: 22).

La congenita oscillazione tra Oriente ed Occidente, la necessità di una ridefinizione continua dei propri tratti identitari, la compresenza di pittura e scrittura, di figuratività e testo, perfino nel percorso di formazione dell'autore⁸ si traducono in una scissione che permea il *corpus* di Pamuk, dunque, su diversi livelli. Il nesso inscindibile tra il tema del doppio e il processo di scrittura letteraria – per altro rinsaldato sul piano teorico dalle riflessioni di Massimo Fusillo, il quale precisa che «scrivere significa innanzitutto crearsi un altro io» (Fusillo 2012: 320) – viene sancito dallo stesso autore, che nel volume *Altri colori* ha modo di affermare: «Sono sempre stato convinto che dentro di me ci fosse un uomo incontentabile, un grafomane insaziabile, che riversava continuamente ogni cosa sulla pagina, e io, per soddisfare le sue esigenze, dovevo scrivere» (Pamuk 2008: 7).

⁷ La storia alla quale ci si riferisce, e su cui si basa *Il mio nome è rosso*, è quella dell'assassinio di un miniaturista turco ambientata alla fine del XVI secolo. È lo stesso scrittore a dichiarare, nelle riflessioni contenute in *Altri colori*, di aver «riversato nel romanzo svariati dettagli della sua infanzia» (Pamuk 2008: 315).

⁸ Sulla sua passione per la pittura e sul desiderio di diventare un pittore Pamuk si sofferma in diversi testi, a vario titolo implicati in una ideale costruzione dell'io. Si ricordano a tal proposito il citato *Istanbul* (cfr. Pamuk 2003: 143-147) e *L'innocenza degli oggetti*, di cui si parlerà in maniera più diffusa nel prossimo paragrafo (cfr. Pamuk 2012: 15).

Se con *Il museo dell'innocenza* e con i testi citati ci si muove ancora all'interno dei confini della pagina scritta, sebbene nell'ambito di un ripetuto coinvolgimento del referente, il diaframma che scherma la creazione letteraria rispetto alla realtà si infrange definitivamente di fronte alla prosecuzione di un progetto di cui il romanzo rappresenta il versante puramente testuale.

Un museo da leggere

L'espedito narrativo e il sapiente gioco metaletterario innescano con il referente una rete di rimandi che si intensifica, appunto, nel momento in cui Pamuk inaugura, nel 2012, il reale Museo dell'innocenza, curato in ogni dettaglio dallo scrittore e articolato in una serie di teche che si adeguano alla suddivisione dei capitoli del romanzo⁹. Nell'ancora esigua bibliografia critica in lingua italiana dedicata all'argomento, del museo è stata messa in evidenza l'originalità, il carattere atipico e, laddove siano stati avanzati tentativi di definizione, si nota come spesso essi derivino da argomentazioni condotte in negativo. In un saggio di recente pubblicazione, Paola D'Alconzo spiega: «Non è una casa-museo e neppure un museo-casa, non è un museo letterario, né può rientrare nelle 'narrazioni biografiche' realizzate attraverso oggetti di differenti tipologia; eppure ha in sé qualcosa di ciascuna di esse» (D'Alconzo 2014: 63). Analogamente, la storica dell'arte Anna Chiara Cimoli afferma: «non è né museo letterario (pur essendo modellato sulla matrice di un libro) né museo di città (pur essendo Istanbul la protagonista della narrazione) né casa-museo (pur mimando la realtà di una "vera" abitazione), quanto, piuttosto, museo di un romanzo» (Cimoli 2012: 420). Più che al versante strettamente artistico, in effetti, ogni fase dell'operazione compiuta da Pamuk sembra ricondurre la concreta visualizzazione degli oggetti del museo alla loro scaturigine letteraria e a un principio di verosimiglianza che lo scrittore, generando la realtà dalla finzione romanzesca, porta alle estreme conseguenze.

Dal punto di vista teorico, il Museo dell'innocenza si pone come il rovescio del paradigma interpretativo proposto da Federico Bertoni nel saggio *Realismo e letteratura*. Tracciando le coordinate del moderno romanzo realistico,

⁹ Si segnala che alcuni segmenti del Museo dell'innocenza hanno dato vita a delle mostre itineranti. Tra le esposizioni più recenti figura *Amore, musei, ispirazione*, allestita presso il Museo Bagatti Valsecchi di Milano (19 gennaio – 24 giugno 2019), citato all'interno del rispettivo romanzo e definito da Kemal «uno dei cinque musei più importanti della sua vita» (Pamuk 2011: 569).

lo studioso ripercorre le tappe di quell'attenzione, diffusa sullo scorcio del XVIII secolo, non solo alla verosimiglianza ma anche all'autenticità dei fatti narrati e alla loro attendibilità:

Parola d'ordine, scongiuro rituale, esorcismo programmatico spesso affidato a quei potenti dispositivi della strategia autoriale che sono le prefazioni, le avvertenze, o poscritti, i dialoghi introduttivi: la *denegazione romanzesca* diventa la clausola fondamentale di un nuovo patto narrativo: caro lettore, credimi, *questo non è un romanzo* (ma una storia vera, un resoconto autentico di fatti realmente accaduti). (Bertoni 2007: 143)

Si tratta di una «prassi retorica» che Bertoni collega, rifacendosi a Jean Rousset, alla «“finzione del non fittizio”, cioè alla presunzione che il testo non sia un prodotto d'invenzione ma un documento autentico, la testimonianza di un'esperienza vissuta che l'autore si limita a raccogliere e a pubblicare, rispettando volutamente [...] le ingenuità psicologiche e sentimentali dei personaggi 'reali'» (*ibid*: 145). Alla stregua di un romanzo realista, Orhan Pamuk rispetta la volontà di Kemal di far narrare la propria storia e di realizzare un museo con gli oggetti da lui posseduti, solo che l'operazione non viene commissionata, in questo caso, da un personaggio che, con la complicità del lettore, si presuppone 'reale', ma da un personaggio di scoperta invenzione letteraria. Quel «grado zero della finzione» di cui parla Bertoni a proposito del romanzo realista, che mira ad «occultare qualunque indizio della manipolazione autoriale» (*ibid*: 146), diviene, grazie alle modulazioni espressive forgiate dallo scrittore turco e, paradossalmente, proprio per il tramite della realtà, finzione elevata a potenza. Tali osservazioni non rappresentano che alcune proposte di lettura della complessa dialettica che domina il Museo dell'innocenza. Se all'interno di questo meccanismo si cercassero di individuare, infatti, il 'grado' di finzione e quello di realtà calati nello spazio espositivo, sarebbe difficile sottrarsi al pervasivo gioco di specchi attivato dall'inevitabile e perpetua fluttuazione tra i due poli di riferimento.

Sarà utile richiamare, a questo proposito, la revisione metodologica sul rapporto tra *fiction* e realtà proposta da Pavel nel suo *Mondi di invenzione*. Chiarita la distanza tra una visione «segregazionista» dei mondi paralleli, che tende «a isolare nettamente i contenuti dei testi di finzione in quanto puro frutto dell'immaginazione e dunque completamente privi di valore di verità», e una concezione «integrazioneista», in base alla quale «non è possibile rinvenire alcuna effettiva differenza ontologica fra le descrizioni del mondo elaborate

dalla *fiction* e quelle della *nonfiction*» (Pavel 1992: 19-20), lo studioso discute tali posizioni e fonda parte delle argomentazioni sull'opportunità di affrontare il legame tra finzione e realtà da un punto di vista interno. Se un approccio esterno alla *fiction* priva il mondo immaginario dei riferimenti denotativi, rendendo «le asserzioni di invenzione [...] false o non autentiche», un approccio interno, al contrario, conferisce centralità al fruitore e alle conseguenze dell'immedesimazione, e pone l'accento sulla perdita di «ogni contatto con la dimensione reale» nel momento in cui si fa ingresso, attraverso la lettura, nel mondo finzionale (*ibid*: 26). Pavel recupera in questo modo una «verità complessiva» del testo che agisce al suo interno e che può trascendere l'effettivo richiamo dei singoli enunciati agli elementi corrispondenti nel mondo reale (*ibid*: 28). Annullando la distanza tra *fiction* e realtà, Pamuk invece dota di una controparte reale il proprio mondo di invenzione e rende tangibile l'apertura alla componente extratestuale. L'immaginazione dello scrittore turco non si limita ad ammiccare alla realtà, a reclamarne l'ausilio, a prenderne in prestito coordinate e sistemi di valori, ma instaura con essa un rapporto di 'partenogenesi'.

Con la costruzione del museo, infatti, il mondo parallelo ideato da Pamuk si attesta quel diritto ontologico che Pavel rivendica per l'immaginario narrativo districandosi tra i vincoli teorici posti dallo strutturalismo, che nega il contatto con i meccanismi referenziali in ragione della centralità dell'aspetto linguistico e del funzionamento interno dell'opera, o dello storicismo, incline a una concezione deterministica dei testi letterari. Nello stesso tempo, l'esistenza nel mondo reale di un museo originariamente progettato tra le pagine di un romanzo comporta una necessaria ridefinizione dello stesso statuto ontologico del mondo di invenzione costruito dallo scrittore turco. Se si continua a confrontare il fondamentale studio di Pavel con l'esposizione degli oggetti collezionati da Kemal/Pamuk, ci si rende conto di come il secondo termine di paragone induca, ancora una volta, a un continuo sovvertimento dell'analisi teorica, o quantomeno a una sua costante integrazione con le implicazioni ontologiche poste in essere non tanto dalla componente di attendibilità o di veridicità che si può filosoficamente attribuire ai mondi paralleli, bensì, come è stato già sottolineato, dalla concreta esistenza degli oggetti e del museo a partire dalla finzione letteraria.

La realtà tra immagini e testo

Una riflessione a sé, infine, merita *L'innocenza degli oggetti*, il catalogo illustrato del museo. Con questo volume, ancora una volta curato dallo stesso Pamuk, si entra nell'officina letteraria dello scrittore e si seguono i retroscena del processo compositivo. Attraverso le dichiarazioni dell'autore si scopre che il primo nucleo dell'esposizione risale agli anni Novanta, periodo in cui egli inizia a visitare i negozi di antiquariato e i rigattieri di Istanbul al fine di collezionare oggetti utili sia al procedere del romanzo che aveva intenzione di scrivere (con una stesura effettivamente avviata nel 2002), sia all'allestimento del museo che progettava di realizzare. «Fin da principio ho concepito il museo e il romanzo all'unisono», conferma Pamuk, e chiarisce:

Quando concepivo il museo e il romanzo, l'idea era esporre in un museo gli oggetti "reali" di una storia immaginaria e scrivere un romanzo basato su questi oggetti. [...] Avevo la sensazione che concentrandomi sugli oggetti e raccontando una storia attraverso di loro avrei reso i miei protagonisti diversi da quelli dei romanzi occidentali, più realistici e tipici di Istanbul. [...]

Man mano che acquistavo gli oggetti da esibire nel museo, progrediva anche la storia nella mia immaginazione. (Pamuk 2012: 15, 21)

All'interno del catalogo, dunque, lo statuto della realtà e quello della finzione sembrano aver riacquisito una fisionomia autonoma, finché la linea di demarcazione tra la *fictio* letteraria e il referente non viene nuovamente incrinata e non inizia ad attirare il lettore in una ulteriore, affascinante immedesimazione. Se nelle pagine di apertura del catalogo lo scrittore si 'limita' ad affermare che «Kemal è una persona reale» (*ibid*: 15), procedendo nella successione dei testi e delle riproduzioni fotografiche delle teche, Pamuk riferisce di una mancata approvazione di Kemal nel criterio di disposizione degli oggetti (cfr. *ibid*: 78-79) e accenna alle loro «conversazioni nella soffitta del museo» (*ibid*: 125)¹⁰. L'ambiguità che caratterizzava l'utilizzo della prima persona nel corso del romanzo e l'intricato gioco di ruoli, dunque, ritornano anche nel catalogo e si manifestano esplicitamente nelle pagine di chiusura del volume, quando Pamuk dichiara:

¹⁰ Sull'artificio retorico del dialogo e del loro confronto in merito alla realizzazione del museo tra Kemal e lo scrittore, cfr. anche Pamuk 2012: 123, 129, 229.

Una volta o due, Kemal aveva notato che ero stanco e avevamo fatto un cambio di posto. Lui si sedeva sulla mia sedia, io mi sdraiavo sul letto; di colpo vedevo il mondo attraverso i suoi occhi! Era facile immedesimersi in Kemal: potevo raccontare la mia storia come se fosse la sua, e la sua come se fosse la mia. E ogni volta che capivo questo, capivo anche che non avevo importanza se la voce fosse la mia o quella di Kemal. Forse gli oggetti non ci ricordavano le stesse cose? (*ibid*: 250-251)

In queste citazioni si riconosce una componente mimetica sulla base della quale, stando ai riferimenti teorici proposti da Doležel, è possibile accoppiare «a un'entità finzionale un prototipo attuale» (Doležel 1999: 7), che nel caso del personaggio di Kemal non può che essere nuovamente Orhan Pamuk, ancora una volta invischiato nel processo narrativo e artefice di una eccentrica proiezione autoriale¹¹.

I sofisticati espedienti retorici messi in atto dallo scrittore non rappresentano un puro diletto letterario e si fanno carico di problematiche più ampie che appaiono, piuttosto, strettamente connesse al contesto e non prive di una connotazione politica. Il catalogo, da questo punto di vista, contribuisce all'individuazione e alla comprensione di un contenuto di impegno e di denuncia sorretto dal sistema finzionale che è stato tratteggiato. Il volume custodisce una rivincita, sintetizzata nel *Modesto manifesto per i musei*, dell'individuo, e della sua umanità, sull'autorità dello Stato. Di fronte alla monumentalità dei musei occidentali, espressione, secondo l'autore, della Storia (cfr. Pamuk 2010: 54-57), e di fronte alla necessità della Turchia di rinegoziare continuamente la propria identità, un'identità resa ancora più fragile dal declino dell'impero ottomano e dalla rovina seguita alla nascita della Repubblica nel 1923, il mondo possibile del Museo dell'innocenza – inteso anche come prodotto di un'attività estetica, come «artefatto» nell'accezione individuata da Doležel¹² – offre la rappresentazione di una storia collettiva in tono minore e cerca di rinvenire, attraverso un articolato ingranaggio finzionale, il nucleo di

¹¹ Si noti, inoltre, come nell'*Innocenza degli oggetti* anche l'apparato paratestuale concorra ad un annullamento del confine tra l'immaginario e il mondo esterno. Come già accadeva anche nel testo del *Museo dell'innocenza*, l'indice dei nomi, ad esempio, mescola alle persone reali i nominativi dei personaggi letterari (cfr. Pamuk 2012: 261-63).

¹² Nella tassonomia dei mondi possibili enucleata dallo studioso, «i mondi possibili della *fiction* sono *artefatti* prodotti dalle attività estetiche: poesia e composizione musicale, mitologia e narrazione, pittura e scultura, teatro e danza, cinema e televisione, e così via» (Doležel 1999: 15).

verità che sta alla base della relazione tra Kemal e la sua amata. Oltre al rapporto tra *fiction* e referente, infatti, occorre considerare anche un altro paradosso, denso di implicazioni semantiche, ossia quello determinato dalla dialettica tra il mondo immaginario e il valore di verità della creazione letteraria e artistica, sfiorato nel corso della discussione intorno alle tesi di Pavel. È ancora per bocca di Kemal che Pamuk vi attinge, lasciando pronunciare al suo personaggio, già nelle ultime pagine del romanzo, un chiaro intento di poetica: «Le nostre collezioni devono esporre la vita vera, la vita così com'è nel nostro paese, non assecondare le velleità occidentalizzanti della nostra classe dirigente. La mia è la nostra vita, signor Orhan: mia e di Füsün» (Pamuk 2012: 568).

Oltre a possedere un potenziale narrativo¹³, gli oggetti sono i principali portatori di una dimensione eversiva; risultano «legati a un sapere antigerarchico» (Fusillo 2012: 12) e alla rappresentazione di un'armonia – riflessa dall'allestimento e dalle riproduzioni fotografiche delle teche all'interno del catalogo – che consente loro di liberarsi dai limiti della corporeità e di esprimere, giungendo alle astrazioni, perfino la caducità della vita, la tristezza delle navi sul Bosforo, il senso di colpa; la loro 'innocenza' dà corpo e voce a una comunità che ravvisa negli oggetti anche la sopravvivenza del passato e delle proprie tradizioni, rispetto alle quali la nuova classe media occidentalizzata si è mostrata spesso indifferente. È un legame, per altro, quello che intercorre tra gli oggetti e la memoria, carico di fecondi percorsi e spunti critici anche in relazione al panorama letterario italiano, e che potrebbe svilupparsi, ad esempio, attraverso una lettura comparata dei temi e delle soluzioni formali adottate nell'*Innocenza degli oggetti* e in *Asterusher. Autobiografia per feticci* di Michele Mari (2015), un fototesto che nelle attente intuizioni di Maria Rizzarelli figura già come un «personale “museo dell'innocenza”» dell'autore milanese (Rizzarelli 2016: 11).

Come già annunciato e auspicato dal romanzo *Il museo dell'innocenza*, «i visitatori del museo testimonieranno al mondo intero che la relazione tra Kemal e Füsün non è una semplice storia d'amore [...]. È la storia di un mondo o, in altri termini, la storia di Istanbul» (Pamuk 2011: 569). Presenza discreta ma straordinariamente viva, Istanbul, con la sua storia, la sua cultura, i suoi

¹³ Si noti come il potere mitopoietico degli oggetti individuato in relazione al romanzo trovi conferma anche nell'*Innocenza degli oggetti*: «A volte poi acquistavo qualcosa solo perché ritenevo fosse bello, interessante e inusuale, lo mettevo sulla mia scrivania, e speravo che il suo ruolo nella storia di Kemal e Füsün si sarebbe palesato spontaneamente man mano che scrivevo il romanzo» (Pamuk 2012: 52).

paesaggi e le sue contraddizioni, rientra anche ne *L'innocenza degli oggetti* e sono proprio i sentimenti della vita quotidiana in essa ad ergersi, in ultima analisi, come protagonisti dell'intera operazione. Non appare casuale il fatto che il volume, soprattutto nella parte introduttiva, contenga documenti fotografici delle vie e dei quartieri stambulioti accompagnati da puntuali affondi d'autore dal taglio storico e socio-culturale. Il catalogo, inoltre, riassume in sé tutte le peculiarità del meccanismo finzionale firmato dallo scrittore. È un testo ibrido, sospeso tra una matrice letteraria e la sua efficace visualizzazione, e presenta anche un'estrema 'porosità' e permeabilità rispetto alle informazioni esterne¹⁴. Esso racchiude quella singolare commistione di autobiografia e analisi storica e sociologica che uno sguardo diacronico alla produzione di Pamuk lascia emergere in maniera sempre più riconoscibile.

¹⁴ Sul concetto di «porosità di un testo» cfr. Pavel 1992: 150-152.

Bibliografia

- Albano, Caterina, "Displaying lives: the narrative of objects in biographical exhibitions", *Museum & Society*, 5.1 (2007): 15-28, <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/90>, online (last accessed 25/05/2019).
- Baudrillard, Jean, *Il sistema degli oggetti* (1968), trad. it. di Saverio Esposito, Milano, Bompiani, 2009.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Boitani, Piero, *Letteratura e verità*, Studium, Roma, 2013.
- Cimoli, Anna Chiara, "Esporre un romanzo. Il Museo dell'innocenza di Istanbul", *Studi culturali*, 9.3 (2012): 419-32.
- D'Alconzo, Paola, "Suggerimenti letterarie per una nuova museologia: Orhan Pamuk e il Museo dell'innocenza", Angela Cipriani - Valter Curzi - Paola Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile*, Roma, Campisano, 2014: 63-71.
- Doležal, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1998), trad. it. di Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, 2010.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998), Modena, Mucchi, 2012.
- Id., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Firenze, il Mulino, 2012.
- Larsen, Reif, "The Generosity of a Matchstick. Orhan Pamuk, innocence museums, and the curation of literary space", *Asymptote*, (2012), <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/reif-larsen-the-generosity-of-a-matchstick/>, online (last accessed 25/05/2019).
- Pamuk, Orhan, *Il mio nome è rosso* (1998), trad. it. di Marta Bertolini - Şemsa Gezgin, Torino, Einaudi, 2014.
- Id., *Istanbul. I ricordi e la città* (2003), trad. it. di Şemsa Gezgin, Torino, Einaudi, 2006.
- Id., *Altri colori. Vita, arte, libri e città* (2007), trad. it. di Giampier Bellingeri - Şemsa Gezgin, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *Il Museo dell'innocenza* (2008), trad. it. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2011.

- Id., *L'innocenza degli oggetti*, trad. it. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012.
- Pavel, Thomas G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (1986), Torino, Einaudi, 1992.
- Pezzini, Isabella, "Istanbul, il Museo dell'Innocenza. Letteratura e museo", Ead., *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011: 130-147.
- Rizzarelli, Maria, "All'ombra dei cipressi e dentro le case", *L'indice dei libri del mese*, 33.5 (2016): 11.
- Shafak, Elif, "Orhan Pamuk and Elif Shafak: Istanbul, city of dreams and nightmares", *The Guardian*, (2016), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/27/orhan-pamuk-museum-of-innocence-istanbul-turkey-somerset-house-london-elif-safak-interview>, online (last accessed 25/05/2019).

L'autrice

Corinne Pontillo

Corinne Pontillo ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi sul patrimonio culturale presso l'Università degli Studi di Catania, con una tesi dal titolo «*Il Politecnico*». *Progetto e storia di una narrazione visiva*. È autrice del libro *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia* (Duetredue, 2015), forma rielaborata della tesi vincitrice della XXX edizione del Premio Pasolini. Dal 2012 è membro della redazione di «*Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*», per la quale ha pubblicato diversi saggi e recensioni (su Pier Paolo Pasolini, Hans Belting, Orhan Pamuk, Gabriele Basilico, Vivian Maier, Elio Vittorini). I suoi principali interessi di ricerca riguardano la letteratura italiana contemporanea, le relazioni tra letteratura contemporanea e arti visive, letteratura e giornalismo.

Email: corinne.08@live.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Pontillo, Corinne, "La realtà della finzione negli 'oggetti innocenti' di Orhan Pamuk", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>